

Mirar para ver: visualidade, perspectiva e enquadramento na obra de Regina José Galindo

* Graduado em história da arte pela eba/ufrrj, mestre em estudos críticos das artes (uff) e doutorando em artes pelo ppgartes/uerj.

*Tadeu Ribeiro Rodrigues**

Resumo: Este artigo busca explorar relações entre as noções de visualidade, perspectiva e enquadramento na obra da artista guatemalteca Regina José Galindo. A partir de três trabalhos apresentados em 2017 na *Documenta 14*, em Kassel (Alemanha) e Atenas (Grécia), propusemos uma articulação teórica entre a instauração de um regime escópico hegemônico no Renascimento Italiano e a fundação de um dispositivo de visualidade que ratifica os discursos da colonialidade através do enquadramento dos corpos. Tal estrutura de olhar (e ser olhado) que fundamenta a modernidade europeia – denominada ora “perspectivismo cartesiano”, ora “perspectiva artificial” – opera como recorte de um plano de superfície sobre o qual, a partir de um ponto observador (que busca se naturalizar como neutro), o objeto/corpo é inscrito. Nesse sentido, a poética de Galindo tensiona as relações entre os países europeus ditos desenvolvidos e a América Latina a partir do comércio de armas de fogo, utilizando-se da mira de fuzis e tanques de guerra produzidos na Alemanha (e comercializados para economias periféricas) para refletir acerca da dinâmica predatória e da violência sistêmica que determina a cartografia pós-colonial.

Palavras-chave: visualidade; perspectiva; enquadramento; corpo.

Abstract: This article seeks to explore the relations between the notions of visuality, perspective and framing in the work of Guatemalan artist Regina José Galindo. From three works presented in 2017 at Documenta 14, in Kassel (Germany) and Athens (Greece), we proposed a theoretical articulation between the establishment of a scopic regime of images, in the Italian Renaissance and the foundation of a device of visuality that ratifies the discourses of coloniality through the framing of bodies. Such a structure of looking (and being looked at) that underlies European modernity – sometimes called "Cartesian perspectivism", sometimes "artificial perspective" - it operates as clipping of a surface plane on which, from an observer point (which seeks to naturalize itself as neutral), the object/body is inscribed. In this sense, the poetics of Galindo strains relations between the so-called developed European countries and Latin America from the firearms trade, using the sights of rifles and war tanks produced in Germany (and marketed to peripheral economies) for reflect on the predatory dynamics and systemic violence that determine the postcolonial cartography.

Keywords: Visuality; Perspective; Frame; Body.

Em *A perspectiva como forma simbólica*, publicado na década de 1920, Erwin Panofsky argumenta que a perspectiva linear, tal como sistematizada no Renascimento Italiano a partir do século XV, não coincide – a despeito da densa teorização que a fundamenta – com um dispositivo de visão “natural” baseado na imagem retinal do olho humano. Segundo ele, tal modelo de perspectiva consiste em uma entre diversas estratégias possíveis de representação do espaço, de modo que a investigação central do texto propõe, como metodologia, uma crítica da cultura a partir dessa tecnologia do olhar. Panofsky descreve a perspectiva linear não apenas como unidade espacial dos objetos em relação a um ponto de fuga – suas sobreposições, linhas e proporções relativas – mas, sobretudo, à noção do quadro cujo funcionamento é análogo ao de uma janela, superfície neutralizada através da qual vemos um espaço infinito. Tal diagrama implica a presença de um sujeito observador, a partir do qual (e para o qual) a imagem é composta. Pressupõe-se, então, a esse observador que (i) esteja fundado na abstração teórica segundo a qual seu olhar “atravessa” o plano imediatamente diante de si e (ii) condicione uma visão monocular que apreenda geometricamente o espaço como numa câmara escura. Em outras palavras, tal observador converte-se em “sujeito puro da visão” (CARQUEJEIRO, 2019).

Para garantir a existência de um espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogêneo, a “perspectiva central” lança mão de dois pressupostos tácitos mas fundamentais, a saber: vemos com um olho imóvel; a seção transversal da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada da nossa imagem ótica. De fato, ambas as premissas dão corpo a abstrações bastante audaciosas da realidade, considerada aqui ‘realidade’ como a genuína impressão ótica subjetiva. A verdade é que a estrutura de um espaço infinito, imitável e homogêneo, em resumo, um espaço puramente matemático, difere em muito da estrutura do espaço fisiológico. A percepção ignora a noção de infinito (...) (PANOFSKY, 2003, p. 12, tradução do autor).

A elaboração da perspectiva linear proposta por Panofsky suscita alguns impasses: primeiro, o conflito entre a busca mimética da impressão retinal no plano bidimensional (ou seja, a representação “natural” da visão humana) e a condição metafísica de um sujeito observador cujo olhar é determinado por um conjunto de postulados matemáticos (homogeneidade, continuidade e infinitude). A despeito do desejo renascentista de reproduzir a formação de imagens a partir do olho humano, a estrutura da perspectiva linear convoca incessantemente um sujeito sem corpo cujo sentido exclusivo é a visão. Nesse sentido, tal estrutura de visualidade não compreende a totalidade dos sentidos do corpo na apreensão do mundo e, ao mesmo tempo, ignora que a anatomia ocular não é plana (como nas telas), mas côncava.

Décadas mais tarde, no texto *Un corps fait de regards*¹, Eduardo Viveiros de Castro e Anne-Christine Taylor (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 769) afirmam que, em determinadas ontologias ameríndias, há uma tendência à atribuição da posição de sujeito a diversos seres humanos e inumanos – animais, vegetais, espíritos, objetos. Segundo os autores, em tais grupos verifica-se que “sua forma [a do corpo] é determinada pelo olhar dirigido a ele, em função da relação que se estabele-

1. Em português, “um corpo feito de olhares”. Este texto constitui parte da publicação que deriva da exposição *Qu’est-ce qu’un corps?*, apresentada no Musée du Quai Branly, na França, entre 2006 e 2007. A mostra propôs uma abordagem sobre a questão do corpo a partir de culturas da África Ocidental, Europa Ocidental, Papua Nova-Guiné e Amazônia.

ce com ele” (2019, p. 769). Em outras palavras, o corpo não ocuparia uma posição fixa e estável no cosmos, dotado de uma natureza constante (senão por variações culturais e étnicas). A forma desses corpos é “inteiramente relativa à perspectiva de um testemunho – humano ou não humano –, fornecido pelo olhar do outro, em vez de

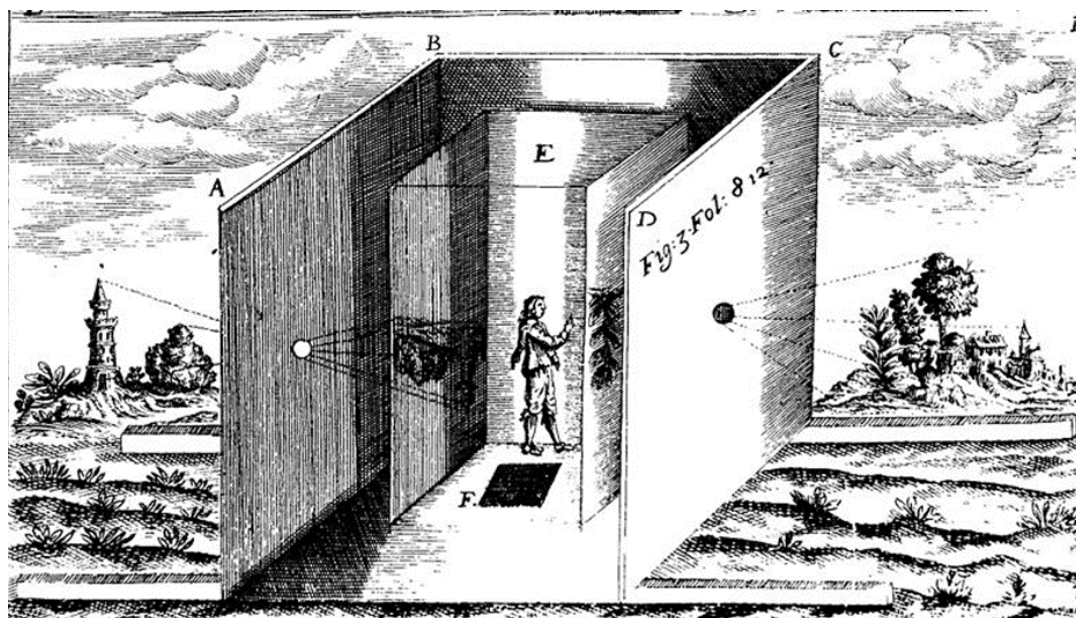


Figura 1. Athanasius Kircher, representação de uma câmara escura “portátil” em *Ars Magna Lucis Et Umbra*, 1646.

ela ser um atributo essencial de uma dada classe de seres” (Idem). Nessa noção de corpo, este se inscreve no mundo a partir da “relação necessária com um observador em função de sujeito” (p. 770). Se o corpo é produzido pelo olhar de um sujeito – seja ele humano ou não –, o principal marcador desse dispositivo é a lógica da predação. Olhar, *assujeitar* e existir.

A pulsão predadora é, portanto, inerente a todas as entidades vivas, sejam humanos, animais, plantas ou espíritos. Seguindo a grade de leitura das relações entre os seres que decorre dessa intuição, só é possível ocupar, em face de outra criatura, uma destas três posições: a de predador, a de presa e a de congêneres. Assim, de acordo com a posição na qual se encontra um outro do ponto de vista de um sujeito qualquer, a natureza do corpo por meio do qual esse outro aparece varia. Se sou suscetível de ser comido por outro, este se manifesta com um corpo de jaguar, de gavião real ou de espírito canibal. Se, ao contrário, ele é uma presa para mim, eu o vejo como um pecari, ou um tatu, e tenho sobre ele o ponto de vista de um jaguar. Se o outro é semelhante a mim – se ele come como eu e comigo –, ele oferece a meus sentidos um corpo humano, e é representado como tal (TAYLOR; VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 771).

Nesse sentido, para tais ontologias não há corpo fora da trama de relações que se estabelece entre os seres. Cada corpo se inscreve no mundo, a cada momento, a partir da dinâmica de perspectivas em negociação: diagramas de predação, filiação

ou semelhança convocam esses corpos a ocupar lugares distintos no ambiente. Ora, se para a modernidade europeia a apreensão dos corpos se dá a partir de um determinado regime de visualidade – gêneros e modalidades que compreendem gravuras, retratos, pinturas históricas, registros prisionais etc. – devemos nos perguntar, a partir de experiências não-europeias, quais possibilidades de existir no mundo que não exclusivamente pela dimensão visual. A pretensa neutralidade segundo a qual os marcadores de diferença no corpo são dados *a priori* pela visão (a divisão binária de gênero e as características raciais fenotípicas, por exemplo), poderia ser tensionada desde o interior das imagens?

2. Originalmente publicado em inglês (*Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects*).

No texto *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*² (2002), a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí descreve as premissas a partir das quais o pensamento ocidental fundamentou-se no corpo – tomado como “biologia” – como unidade central da organização social. As metáforas do corpo funcionam como estrutura seminal para a interpretação do mundo e vice-versa. Nesse sentido, temos na expressão “corpo social” um exemplo de como tais culturas orientam-se a partir das características do corpo: comunidades cuja divisão do trabalho, por exemplo, é determinada pela noção de organismo, isto é, cada órgão deve executar uma tarefa fixa para o bom funcionamento do conjunto. “O corpo se torna um texto, um sistema de signos a serem decifrados, lidos e interpretados. A lei social é encarnada, ‘corporalizada’ correlativamente. Os corpos são textualizados, lidos por outros como expressão do interior psíquico do sujeito” (GROSZ *apud* OYĚWÙMÍ, 2002). Desse modo, a autora tece uma crítica à hegemonia da visão sobre outros sentidos e dos desdobramentos disso no encontro entre diferentes culturas: “o olhar é um convite para diferenciar” (Idem, p. 3). O que se coloca em jogo, segundo Oyěwùmí, é a hegemonia naturalizada da visão como critério fundamental para a distinção dos corpos e sujeitos, assim como seus desdobramentos no processo colonial.

A própria modernidade europeia conheceu, segundo aponta Martin Jay no texto *Regimes escópicos da modernidade* (1988), no interior da lógica das visualidades, outras tendências no campo da representação. Paralelamente à hegemonia daquilo que o autor denomina “perspectivismo cartesiano”, podemos identificar certo “impulso cartográfico (...) pela tradição fragmentária, tátil, não totalizante da pintura holandesa e também pela *folie du voir* da visão barroca, com seus tateamentos cegos, incapazes de legarem imagens representáveis ou decifráveis do mundo” (JAY, 2020, p. 329). O historiador da arte argumenta que a era moderna é normalmente caracterizada por uma exacerbação do sentido ocular que se desdobra numa determinada noção de razão matemática. No entanto, distante de ser um regime monolítico e pacífico, a visualidade moderna pode ser compreendida também como território de disputas. Segundo Jay, “[o modelo de perspectiva cartesiana] é frequentemente tomado como equivalente *per se* do regime escópico moderno” (Idem, p. 332), de modo que as narrativas hegemônicas da história da arte não raro descrevem a modernidade como uma elaboração mais ou menos linear dos postulados renascentistas. A contribuição

de Martin Jay nos interessa na medida em que aponta para a arbitrariedade do modelo renascentista de perspectiva e de como, através do processo de colonização, tal sistema é colocado num campo de negociações.

Em 2017, por ocasião da *Documenta 14* em Kassel, a artista guatemalteca Regi-

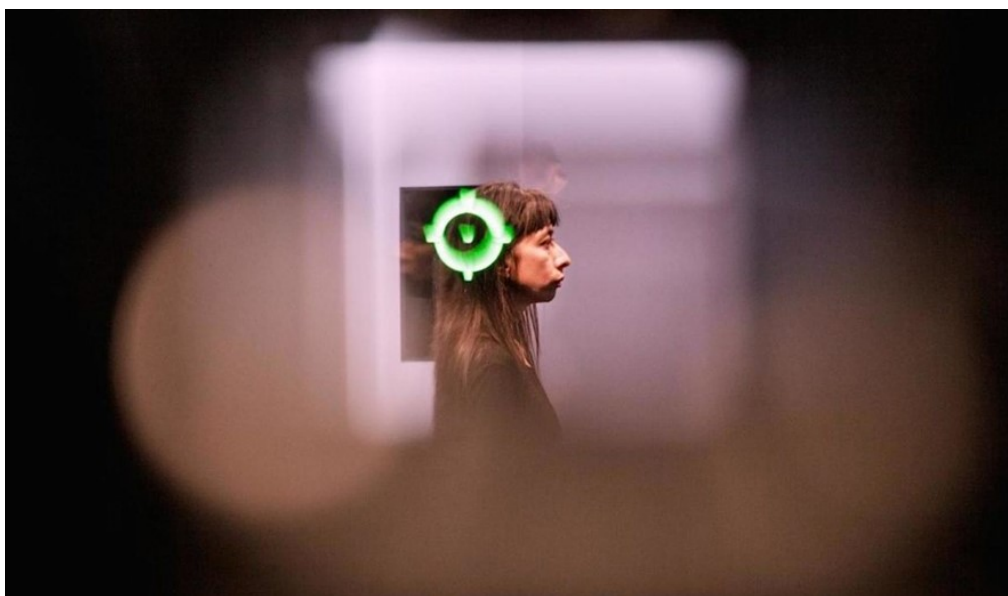


Figura 2. Regina José Galindo, *El Objetivo*, 2017.

na José Galindo apresenta um conjunto de três obras cujas poéticas elaboram questões em torno da violência das visualidades e de suas relações com um “fazer-se presente” do corpo. A décima quarta edição da mostra internacional de arte contemporânea teve como mote “aprender com Atenas”, tendo, pela primeira vez, exposições também fora de sua sede na Alemanha. É na capital grega, portanto, que Galindo apresenta a performance *Presencia*, ação realizada numa rua ateniense onde a artista permanece imóvel trajando o vestido de uma mulher vítima de feminicídio. Em Kassel, duas outras obras são exibidas: a vídeoperformance *La Sombra*, na qual Galindo aparece sendo perseguida por um tanque de guerra, e *El objetivo*, da qual iremos tratar brevemente.

Numa câmara de paredes brancas – possível referência ao familiar cubo branco instaurado pela arte moderna como arquitetura neutra na qual se organizam as obras fora do mundo cotidiano ou, no limite, à câmara escura –, a artista se posiciona de pé durante uma hora. Descalça e trajando um vestido preto simples, o diminuto corpo de feições indígenas encara um dos cantos do cômodo como numa fotografia de registro etnográfico ou prisional. De cada uma das quatro arestas do cubo, são posicionados fuzis G-36, cujas miras são a única maneira através da qual é possível observar Galindo. A escolha desse modelo de arma não é fortuita: o rifle, produzido pela companhia alemã *Heckler & Koch* e exportado em grande escala para os países do

chamado Terceiro Mundo, sobretudo da América Latina, revelam o entrelaçamento geopolítico da indústria da violência. Se a própria cidade de Kassel, que abriga edifícios como o Stadtmuseum – museu onde a ação da artista acontece –, é também cenário da indústria de armas de fogo, chama a atenção que um país como a Alemanha, onde o porte de armas é proibido, lucre com a exportação de artefatos de guerra para regiões como a Guatemala. Em entrevista, Galindo conta que, entre 2006 e 2010, a Alemanha exportou cerca de dez mil fuzis G36 para seu país natal. A consequência direta disso verifica-se na alimentação da violência estatal guatemalteca como, por exemplo, nas milhares de pessoas (predominantemente racializadas) assassinadas em nome da guerra às drogas. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que a produção dessa obra justo em Kassel, cidade onde a indústria bélica sustentou o regime nazista, funciona como um *site-specific*.

3. Entrevista concedida pela artista para a revista *Contemporary and América Latina* (C&) publicada em 2018: “Conversa com Regina José Galindo: Não sou uma mulher vulnerável”. Disponível em: <https://amlati-na.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/>. Último acesso: 01/12/2020.

O ponto é que a Alemanha, que é um dos grandes exportadores de armas do mundo, fabrica armas que não são usadas no próprio país. As armas são utilizadas no “Terceiro Mundo” com uma violência impossível de controlar, não só na Guatemala, mas também em outros países da América Latina. Em 2014, no México, foram assassinados 43 estudantes que protestavam contra o governo mexicano e eles foram mortos com essas mesmas armas da Heckler & Koch (...). Na Alemanha, há uma lei que proíbe a exportação de armas para zonas de conflito (...). Mais da metade das armas exportadas ao México desapareceram... e acabaram no mercado ilegal. Por que a Alemanha exporta essas armas para a América Latina? Que caminhos são percorridos por essas armas depois de abandonar o solo alemão? Essas são perguntas que têm de ser colocadas tanto à indústria armamentista, quanto aos políticos, que são responsáveis pelas negociações com os exportadores de armas. Porque é claro que o objetivo da indústria de armas é o dinheiro³.

Nascida em 1974 na Cidade da Guatemala, Regina José Galindo experimentou desde cedo os horrores da guerra civil, que se estendeu da década de 1960 até 1996 com um vasto saldo de mortes. Sua poética busca, em grande medida, cartogra-



Figura 3. Regina José Galindo, *El Objetivo*, 2017.

far as relações entre poder e violência desde a América Latina, enfatizando sobretudo as violências de gênero e étnico-raciais. O que *El objetivo* opera é um desvelamento do dispositivo ótico-epistêmico de uma visualidade essencialmente colonial; um curto-circuito na câmara escura, implicando o sujeito que observa a obra no diagrama da perspectiva, enquadrando certo olhar que comumente posiciona-se como enquadrador. Se a invenção da América Latina pela Europa marca o ponto inicial de um processo extrativista que sustenta a expansão colonial através da racialização predatória de corpos indígenas, Galindo indica com seu trabalho a estreita relação entre a violência nos países latino-americanos e os países chamados desenvolvidos.

A provocação contida no título deste texto propõe uma reflexão em torno das relações entre olhar, mirar e ver. Não por acaso, o verbo *mirar*, em castelhano, é falso cognato de nosso equivalente lusófono. Se para falantes de língua portuguesa o termo *mirar* refere-se sobretudo ao ato de apontar em direção a um alvo para o lançamento de um projétil, por exemplo, o uso hispânico da palavra assume o sentido de olhar. Tal dinâmica de sentidos parece apropriada para pensar sob quais funcionamentos se estabelecem os dispositivos de visualidade na América Latina desde sua invenção na modernidade: nesse sentido, é fundamental afirmar que a visualidade predatória e extrativista inscreve esse território na narrativa ocidental como, antes de

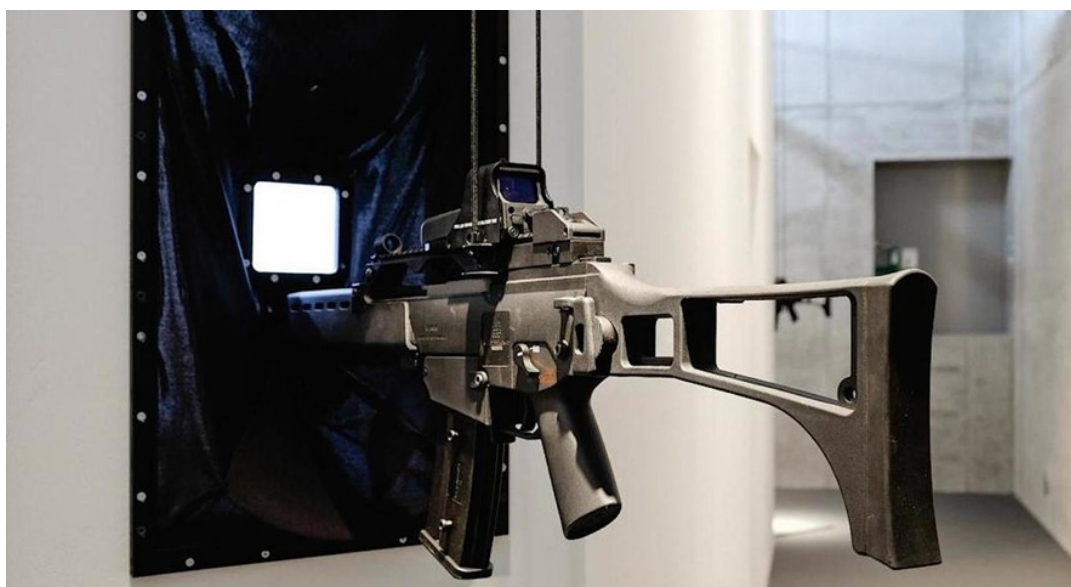


Figura 4. Regina José Galindo, *El Objetivo*, 2017.

tudo, algo a ser mirado (nomeadamente no sentido hispanófono, mas eventualmente como o entendemos em português: ser analisado e observado).

Em sua obra *Quadros de guerra* (2015), Judith Butler retoma a discussão formulada em *Vida precária* (2019) acerca das vidas passíveis de luto. Interessa-nos, aqui, sua elaboração das estruturas de enquadramento que não apenas permitem a apreensão dessas vidas, mas condicionam nosso reconhecimento delas como vidas passíveis de comoção frente ao extermínio. Segundo a autora, “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (2005, p. 13). Nesse sentido, Butler tensiona o estatuto de neutralidade dos enquadramentos produzidos, por exemplo, por imagens midiáticas de guerra, de modo a argumentar que a forma através da qual



Figura 5.
Regina José Galindo, *La Sombra*, 2017.

apreendemos uma vida é condicionada por determinados enquadramentos que, se já operam desde o nascimento de cada indivíduo, são encarnados de forma explícita nos discursos e imagens de extermínios.

Numa dimensão ética, Butler localiza a precariedade como constitutiva da experiência do sujeito: a interdependência, a vulnerabilidade, o sofrimento e o desejo de cada vida estão intimamente relacionados e expostos não apenas àquelas outras imediatamente próximas, mas também de desconhecidos distantes. Para a autora, a ontologia do corpo é, sobretudo, uma ontologia social. Isto é, cada corpo é condicionado – num processo que nunca se completa – por uma modelagem social que implica exigências de linguagem, normatividade, trabalho, desejo etc. Nesse sentido, o enquadramento epistemológico do que é uma vida (ou seja, os critérios segundo os quais reconhecemos uma vida) estão determinados por uma norma. Se uma vida não

cumpra determinadas exigências normativas para ser enquadrada como vida, não seria equivocado afirmar que não há trabalho de luto social possível. Não há luto para o que não é vida.

Os ‘enquadramentos’ que atuam para diferenciar as vidas que podemos apreender daquelas que não podemos (...) não só organizam a experiência visual como também geram ontologias específicas do sujeito. Os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos. Essas condições normativas para a produção do sujeito produzem uma ontologia historicamente contingente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o “ser” do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento (BUTLER, 2015, p. 17).

Em outras palavras, “a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento” (2015, p. 19). As perguntas que derivam dessa problemática orbitam em torno da identificação dos critérios e normas segundo os quais uma vida é mais facilmente reconhecida (e, por conseguinte, passível de luto e comoção) que outras. Nesse sentido, o intervalo entre o enlutamento de vítimas de um ataque terrorista em países europeus economicamente desenvolvidos e as vítimas de uma guerra civil ou da repressão do Estado na Guatemala, por exemplo, nos impõe uma diferença epistemológica do reconhecimento de vidas num e noutro contexto. Ao investigar como são constituídos os critérios de validação de uma vida passível de luto, coloca-se a questão ética da distribuição da precariedade. Há, por exemplo, critérios de inteligibilidade que distinguem valores entre diferentes indivíduos e grupos. Em resumo, “não há vida nem morte sem relação com um determinado enquadramento” (2015, p. 22). Assim, ao apreender um registro de violência, devemos nos perguntar não apenas o que tal enquadramento escolheu evidenciar, mas também o que está fora do quadro, o movimento centrípeto que nos convoca a refletir o que o enquadrador escolheu não mostrar e para quais visualidades a imagem se endereça.

Como sabemos, *to be framed* (ser enquadrado) é uma expressão complexa em inglês: um quadro pode ser emoldurado (*framed*), da mesma forma que um criminoso poder incriminado pela polícia (*framed*), ou uma pessoa inocente (por alguém corrupto, com frequência a polícia), de modo que cair em uma armadilha ou ser incriminado falsa ou fraudulentamente com base em provas plantadas que, no fim, ‘provam’ a culpa da pessoa, pode significar *framed*. Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo. Mas a moldura tende a funcionar, mesmo de uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem, se não como um autocomentário sobre a história da própria moldura. Esse sentido em que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armação como uma falsa acusação. Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um ‘enquadramento’, de modo que o seu estatuto de culpado se torna a conclusão inevitável do espectador. Uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação. Mas como sabemos por intermédio de Trinh Minh-há, é possível ‘enquadrar o enquadramento’ ou, na verdade, o ‘enquadrador’, o que envolve expor o artifício que produz o efeito da culpa individual. ‘Enquadrar o enquadramento’ parece envolver certa sobreposição altamente reflexiva do campo visual, mas, na minha opinião, isso não tem que resultar em formas rarefeitas de reflexividade (2015, p. 23).

Enquadrar o enquadramento supõe expor as estruturas que compõem determina-

da estratégia de produzir imagens. Isto é, desnaturalizar a imagem como superfície neutra através da qual acessamos um conteúdo “não manipulado”. No momento em que, para observar a artista em *El Objetivo*, é preciso posicionar o olhar através da mira de um fuzil, a proposição de Galindo tensiona a possibilidade de uma observação neutra e desinteressada. *Artificializar* aqui toma o sentido de *tornar arte* (ou seja, deliberadamente arbitrário) aquilo que é familiar.

Ao contrário, questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e aprendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas” (BUTLER, 2015, p. 23-24).

A investigação proposta por Butler em torno dos enquadramentos parece retomar a perspectiva apresentada por Michel Foucault em *A palavra nua*: no texto, o autor descreve sua relação com a linguagem a partir da experiência de alteridade experimentada durante seu período na Suécia. A dificuldade imposta pela aprendizagem e pela comunicação em outro idioma dispara uma inquietação que se desdobra em sua obra. “Os discursos não são apenas uma espécie de película transparente através da qual e graças à qual enxergamos as coisas, eles não são simplesmente o espelho do que é e do que pensamos” (FOUCAULT, 2004). Foucault narra nesse texto a experiência de reconhecimento da linguagem não como algo neutro através do qual podemos apreender os sentidos, mas como membrana espessa cuja materialidade também condiciona sentidos: “O discurso possui uma consistência própria, sua espessura, sua densidade, seu funcionamento” (Idem). De modo análogo, em Butler, os enquadramentos – epistemológicos ou imagéticos – apresentam uma consistência própria, para além do que afirmam representar imparcialmente: a imagem, a despeito de sua intenção de representar o visto, não é transparente.

A questão da fotografia de guerra, portanto, não concerne apenas ao que ela mostra, mas também como mostra o que mostra. O “como” não apenas organiza a imagem, mas também atua no sentido de organizar nossa percepção e nosso pensamento (...). A fotografia não é simplesmente uma imagem visual à espera de interpretação; ela mesma está interpretando ativamente, algumas vezes forçosamente. (BUTLER, 2015, p. 110)

Esse “ato de ver desobediente” parece estar presente na poética de Galindo na medida em que a estrutura de *El objetivo* é precisamente o enquadramento. A despeito da importância da presença física da artista e dos desdobramentos provocados por suas características, seu corpo não define a obra completamente. É parte importante dela, evidentemente, mas na medida em que aciona o dispositivo ótico dessa visualidade descortinada, exposta. Daí sua força em tensionar a experiência de contato com uma obra na qual não há neutralidade para o espectador.

Como interpretação visual, a fotografia só pode ser conduzida dentro de determinados tipos de linhas e dentro de determinados tipos de enquadramento, a menos, é

claro, que o enquadramento mandatório se torne parte da história; a menos que haja uma maneira de fotografar o próprio enquadramento. Nesse ponto, a fotografia que cede seu enquadramento à interpretação consequentemente expõe a um exame crítico as restrições da realidade. Expõe e tematiza o mecanismo de restrição e configura um ato de ver desobediente. Não se trata de se dedicar a uma hiper-reflexividade, mas de considerar que formas de poder social e estatal estão “incorporadas” no enquadramento, incluindo os regimes regulatórios estatais e militares. Essa operação de “enquadramento” mandatório e dramaturgicamente raramente se torna parte do que é visto, muito menos do que é narrado. Mas, quando isso acontece, somos levados a interpretar a interpretação que nos foi imposta, transformando nossa análise em uma crítica social do poder regulador e censurador (Idem, p. 111).

Buscamos demonstrar, a partir de um breve recorte da obra de Regina José Galindo, uma possibilidade de articulação entre (i) a noção de *perspectiva* tal como construída no Renascimento Italiano, como manifestação de um dispositivo de visualidade gestado na modernidade europeia e que se relaciona intimamente como a invenção de imagens da América Latina a partir do século XVI; (ii) o *perspectivismo* ameríndio como tensionamento das ontologias ocidentais do corpo como algo fixo e *tecnologias de visualidade* alternativas europeias contemporâneas à Renascença; (iii) a ideia de *enquadramento* como tecnologia que permite determinar quais vidas são visíveis e passíveis de luto e as formas através das quais apreendemos suas imagens. Os trabalhos de Galindo selecionados oferecem um exercício de *enquadrar o enquadramento*, de modo a desfamiliarizar esquemas tomados como neutros na visualidade moderna: em interlocução com referências que produziram tais visualidades, a artista convoca o espectador a implicar-se como corpo/sujeito na equação. Nesse contexto, o que está em jogo não é mais o “sujeito puro da visão”, racional e abstrato, mas um corpo cujo olhar se inscreve no espaço, na geopolítica, tem classe e é racializado, tem gênero e é sujeito na medida em que mira outro sujeito a partir de determinado enquadramento.

Referências:

BUTLER, J. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FOUCALT, M. A palavra nua. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 de nov. 2004 (+mais!). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>. Último acesso em 08/03/21.

JAY, M. Regimes escópicos da modernidade. In: *ARS (USP)*. São Paulo: a. 18, n. 38, p. 329-349, 2020.

OYĒWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, P.H.; ROUX, A.P.J (Org.). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2003.

TAYLOR, A.-C.; VIVEIROS DE CASTRO, E. Um corpo feito de olhares (Amazônia). In: *Revista de Antropologia (USP)*. São Paulo: v. 16, n. 3, p. 769-818, 2019.